

Музыкальная терминология

Научная статья

УДК 792; 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-010-029>



**Термины *selete* и *pause* в рукописях  
брюссельских постановок «Семи Радостей Марии»:  
значение и функции**

**Ирина Васильевна Климова**

Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ [andrepis@yandex.ru](mailto:andrepis@yandex.ru),

<https://orcid.org/0009-0008-2271-780X>



**Аннотация.** Статья посвящена проблеме изучения музыки и музыкальной терминологии в нидерландских мистериях позднего Средневековья и начала Нового времени. В ней подробно рассматриваются два термина — *selete* и *pause*, содержащиеся в ремарках двух рукописей брюссельских постановок «Семи Радостей Марии», включающих различные эпизоды из жизни Иисуса Христа и Богоматери. Представления «Семи Радостей Марии» проходили в Брюсселе с 1448 по 1566 год и были приурочены к ежегодной процессии в честь чудотворной статуи Девы Марии. Анализ терминов *selete* и *pause* проводится с учетом исполнительской традиции мистериального театра, особенностей организации игрового пространства симультанной сцены, а также театральной деятельности риториков. В статье поднимается ряд вопросов: существует ли связь между *selete* и определенной мизансценой, различаются ли функции указаний *selete* и *pause*, каким образом соотносится использование термина *selete* в брюссельских рукописях

с постановочной практикой немецких Страстных и Пасхальных действ периода позднего Средневековья, а *pause* — с мистериями во Франции, какие музыкальные инструменты использовались, какие песнопения и инструментальные эпизоды обозначали указанные термины, а также где располагались исполнители во время представления.

Анализ текстов рукописей помог выявить различные типы ремарок, имеющих непосредственное отношение к музыке «Семи Радостей Марии». Ряд таких ремарок содержит только *selete* и только *pause*, в других один из этих терминов дополнен уточнением *sanc of spel* («пение или игра»), в третьих указывается на музыкальное сопровождение, но без употребления *selete* и *pause*. В результате проведенного исследования сделан вывод о многофункциональности терминов *selete* и *pause* в постановках «Семи Радостей Марии» и их соответствии традиционной лексике мистерийного театра.

**Ключевые слова:** *selete*, *pause*, музыкальные термины, «Семь Радостей Марии», ремарки, симультанная сцена, постановка мистерий, сцена риторов

**Благодарности:** Автор выражает благодарность организатору конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» Ирине Петровне Сусидко за возможность прочитать доклад, что послужило стимулом для написания статьи, а также старшему научному сотруднику ГИИ Марии Александровне Демидовой за консультации и поддержку исследования.

**Для цитирования:** Климова И. В. Термины *selete* и *pause* в рукописях брюссельских постановок «Семи Радостей Марии»: значение и функции // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 10–29. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-010-029>

*Musical Terminology*

Original article

**The Terms *Selete* and *Pause* in the Manuscripts  
of the Productions of *The Seven Joys of Mary*  
in Brussels: the Significance and the Functions**

**Irina V. Klimova**

State Institute for Art Studies,  
Moscow, Russian Federation,

✉ [andrepis@yandex.ru](mailto:andrepis@yandex.ru),

<https://orcid.org/0009-0008-2271-780X>

**Abstract.** The article is devoted to an issue present in the studies of music and musical terminology in the Dutch mysteries of the late Middle Ages and the Early Modern period. Two terms are examined here in detail — namely, *selete* and *pause*, present in the comments of two manuscripts of the productions in Brussels of *The Seven Joys of Mary*, consisting of various episodes in the lives of Jesus Christ and the Virgin Mary. The productions of *The Seven Joys of Mary* took place in Brussels from 1448 to 1566 and were timed to the annual procession in honor of the miraculous statue of the Virgin Mary. Analysis of the terms *selete* and *pause* is carried out with the consideration of the practice of production of the mystery theater, the peculiarities of the arrangement of the play space of the simultaneous scene, as well as the theatrical activities of the rhetoricians. A number of questions is raised in the article: whether or not there exists any connection between the *selete* and a particular stage setting, whether the functions of the terms *selete* and *pause* differ, how does the use of the term *selete* in the Brussels manuscripts correlate with the practice of production of the German Passion and Easter rites of the late Medieval period, and the term *pause* — with the productions of mysteries in France, what musical instruments were used, what chants and musical episodes signified the indicated terms, and also, where were the musicians placed during the performance. In the process of analysis of the manuscript text, various

types of comments are revealed being of direct concern to the music of *The Seven Joys of Mary*. Among them there are side notes containing only *selete* and only *pause*, comments in which one of these terms is supplemented by the specification *sanc of spel* (*singing or playing*), as well as side notes indicating the musical accompaniment, but not containing the terms *selete and pause*. As the result of the undertaken research, a conclusion is arrived at about the polyfunctionality of the terms *selete and pause* in the productions of *The Seven Joys of Mary* and their correspondence to the traditional terms of mystery theater.

**Keywords:** *selete, pause*, musical terms, *The Seven Joys of Mary*, side notes, simultaneous scene, production of mysteries, scene of rhetoricians

**Acknowledgments:** The author wishes to acknowledge her gratitude to the organizer of the conference *Opera in Musical Theater: History and Present Time* Irina Petrovna Susidko for the opportunity of making a presentation, as well as Maria Alexandrovna Demidova for consultations and support of the research.

**For citation:** Klimova, I. V. (2024). The Terms *Selete* and *Pause* in the Manuscripts of the Productions of *The Seven Joys of Mary* in Brussels: the Significance and the Functions. *Contemporary Musicology*, 8(3), 10–29. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-010-029>

### Введение

Обращение к терминологии в рукописях средневекового театра представляется важным для изучения понятийного аппарата мистерияльной сцены, поскольку имеет непосредственное отношение к проблеме его исторической (аутентичной) версии. Написанные на латыни и старых европейских языках тексты рукописей и «режиссерские» экземпляры Страстных и Пасхальных действий, мираклей, моралите, пьес, посвященных эпизодам жизни Девы Марии, содержат разного рода термины. Большая их часть тесным образом связана с постановочной практикой средневекового театра: игровым пространством, мизансценой, музыкой. Однако эта тема остается на периферии российских исследователей, отдающих предпочтение базовым понятиям, «созданию терминологического аппарата, адекватного новому театропониманию» [1, с. 171].

Безусловно, решение задач актуального театроведения имеет первостепенное значение, но без учета специфики аутентичной терминологии «далеких» эпох (от Античности до Просвещения) история театра XX и начала XXI века будет неполной и, что еще более существенно, недостоверной. Необходимо выработать стратегию и методологию исследования исторических театральных терминов (самоназваний эпохи),

учитывая подобный опыт смежных научных дисциплин, в том числе музыкознания, где изучению не только современной, но и аутентичной музыкальной лексики уделяется пристальное внимание. В течение последних лет появились многочисленные статьи, затрагивающие различные аспекты осмысления терминологического аппарата музыкальной науки, в том числе проблематику аутентичной терминологии XVI–XVIII веков в корреляции с современным научным знанием [2; 3; 4; 5]. В 2019 году состоялся Четвертый конгресс Российского Общества теории музыки, посвященный этим проблемам. Основное содержание докладов продемонстрировало, что «обсуждение термина — это далеко не только дискуссия о словах и названиях, это, прежде всего, разговор о сущности самих явлений» [6, с. 3]. В настоящей статье предпринимается попытка на примере текстов двух рукописей из цикла брюссельских постановок «Семи Радостей Марии» рассмотреть значение и функции ремарок *selete* и *pause*, указывающих на необходимость музыкальной вставки.

### Предыстория

История постановок «Семи Радостей Марии» тесно связана с традицией праздничных процессий брюссельского Оммеганга<sup>1</sup>, посвященного чудотворной статуе Девы Марии из церкви Саблонской Богоматери<sup>2</sup>.

Согласно легенде, набожной женщине, жительнице Антверпена, несколько раз во сне являлась Дева Мария, велевшая забрать статую Богоматери<sup>3</sup> из антверпенской церкви и привезти ее в Брюссель. Женщина похитила статую и благодаря серии чудесных событий перевезла ее на лодке в Брюссель. Там она передала ее гильдии арбалетчиков, которые поместили статую в свою часовню, построенную на Саблоне в честь Девы Марии, покровительницы гильдии<sup>4</sup>. В память об этом событии члены правления гильдии пообещали устраивать праздничную процессию, получившую название Оммеганг. С 1348 года ежегодно в воскресенье перед Пятидесятницей чудотворную статую Саблонской Богоматери проносили по определенному маршруту от церкви к ратуше на Гроде Маркт. Во время процессии в живых картинах, представляемых на повозках, показывались различные сцены из жизни Иисуса Христа и Девы Марии. Спустя столетие, в 1448 году, после окончания процессии стали разыгрывать Блискап<sup>5</sup> — «Радость Марии». Историк нидерландской ли-

<sup>1</sup> Нид. *Ommegang*, от *omgang* — обход, религиозная процессия, праздничное шествие. Все переводы иностранных названий и текстов сделаны автором статьи.

<sup>2</sup> Нид. *Onze Lieve Vrouw van de Zavel* (церковь Богоматери в Песках), но более распространенный французский вариант названия — церковь Саблонской Богоматери (*Église Notre-Dame du Sablon*).

<sup>3</sup> Нид. *Onze-Lieve-Vrouw op 't Stocxken* («Богоматерь на шесте»).

<sup>4</sup> Предание гласит, что Дева Мария помогла стрелкам из арбалета победить в соревнованиях, и с тех пор арбалетчики стали почитать ее как покровительницу гильдии. В 1304 году в благодарность за помощь стрелки возвели часовню, посвященную Деве Марии.

<sup>5</sup> *Bliscap*, от нид. *bleidschap* — радость, веселье.



тературы Герман Плей причисляет Блискапы к традиционным «играм после процессии» [7, p. 130]. Всего было создано семь так называемых марианских пьес, посвященных важным эпизодам из жизни Богоматери: Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Воскресение Иисуса, Вознесение Христа на небо, Сошествие святого Духа на Марию и апостолов, Вознесение Богоматери. Каждый год разыгрывалась одна из семи пьес и, таким образом, сформировался повторявшийся семилетний цикл, прерванный в 1566 году из-за иконоборческого восстания.

Оммеганг, проходивший утром, и завершающий его Блискап<sup>6</sup> организовывала гильдия арбалетчиков, за исключением периода с 1559 по 1566 год, когда по просьбе правления гильдии постановками руководил фактор брюссельской палаты редерейкеров «Василек»<sup>7</sup> (*De Corenbloem*) Франс ван Баллаер (*Frans van Ballaer*)<sup>8</sup>. Редерейкеры — любители стихосложения, принадлежащие разным городским сословиям, — занимались театральными зрелищами и оформлением городских праздничных процессов.

Причина, по которой гильдия арбалетчиков обратилась к Франсу Баллаеру, неизвестна, но сам факт не удивителен. Между стрелками и редерейкерами существовали тесные связи, в том числе и в подготовке городских праздников. Так, например, во время Торжественного въезда в Брюссель императора Священной Римской империи Фридриха III 21 июля 1486 года в дополнение к живой картине, показанной гильдией арбалетчиков, члены палат «Книга» и «Василек» исполнили по одной пьесе [8, p. 111].

### Тексты рукописей

Сохранились только две из семи рукописей Блискапов — Первого и Седьмого<sup>9</sup>. Первый посвящен Благовещению: этот эпизод завершает действие, ему предшествуют другие, происходящие в аду, в раю, на небесах, на земле. В них участвуют не только библейские, но и аллегорические персонажи, такие как Зависть (*Nijt*), Горестное Страдание (*Bitter Ellende*), Сокровенная Молитва (*Innich Gebet*), Сострадание (*Ontfermicheit*), Истина (*Waerheit*).

Действие начинается со сцены в аду, где Люцифер и Зависть решают послать Змея искушать Еву запретным плодом. После эпизода Грехопадения Бог изгоняет Адама и Еву из Рая. Затем разыгрываются два дьяблерия, где

<sup>6</sup> Сначала перед церковью Саблонской Богоматери, а впоследствии на площади перед ратушей.

<sup>7</sup> На тот момент в Брюсселе помимо «Василька» было еще три палаты редерейкеров: «Книга», «Лилия», «Фиалка».

<sup>8</sup> Нид. *rederijkers*, от франц. *rhetoricien* и лат. *rhetorica* — риторика. Фактор (*factor*) — своего рода художественный руководитель палаты редерейкеров, к основным обязанностям которого относилось сочинение текстов, предназначенных для исполнения, и подготовка театральных постановок.

<sup>9</sup> Рукопись Седьмого Блискапа стала общедоступной в 1882 году, рукопись Первого — в 1962 году. Обе написаны на пергаменте, не являются авторскими, но были сделаны одним и тем же переписчиком. В настоящее время хранятся в Королевской библиотеке Альберта I в Брюсселе (Первый Блискап — hs. IV 192, Седьмой — hs. II 478).

Люцифер и Зависть празднуют свою победу. В следующей сцене Адам сообщает своим детям, что он стар и болен, и посылает Сифа в Рай узнать, нет ли лекарства, которое ему поможет. Ангел дает Сифу ветку и рассказывает, что Адам освободится от своей болезни и получит искупление с помощью ветки от дерева, с которого был сорван запретный плод. Вернувшись домой, Сиф найдет Адама мертвым и должен будет посадить эту ветку под головой Адама, из нее вырастет красивое дерево. Далее действие переносится в преддверие Ада, где Адам, Ева, Давид, Иов и другие его обитатели пребывают в отчаянии. Аллегорические персонажи Горестное Страдание и Сокровенная Молитва посылают Сострадание на Небо ходатайствовать о судьбе праведников, находящихся в аду. Сострадание и Справедливость вступают в спор перед Богом. Отец, Сын и Святой Дух совещаются и с помощью Истины приходят к утешительному для праведников решению. Затем следует сцена, в которой Иоаким видит, как епископ и священники отказываются от его жертвенного агнца, потому что его бездетность воспринимается как наказание, посланное Богом. От позора Иоаким бежит в пустыню, где ему является ангел с вестью от Бога, он возвращается в город, встречается с Анной у Золотых ворот, а затем сообщает священникам о рождении Марии. В следующей сцене Иоаким и Анна оставляют Марию в храме, после чего следует ее обручение с Иосифом. Завершает действие Первого Блискапа сцена Благовещения.

Действие Седьмого Блискапа, в отличие от Первого, посвящено одному событию — Смерти Богоматери, и в нем не принимают участия аллегорические персонажи. В первой сцене Иоанн приводит Марию в свой дом у подножия горы Сион, сам отправляется проповедовать, а Мария посещает места, связанные с последними днями земной жизни Иисуса. Иудеи возмущаются поведением Богоматери и решают, что ее тело после смерти должно быть сожжено, а пепел развеян. Мария молится Богу, чтобы он взял ее на небо, после чего приходит Ангел и сообщает ей о согласии Бога. Чудесным образом сначала Иоанн, а затем и другие апостолы, за исключением Фомы, собираются в доме Марии. Она объявляет апостолам о своей скорой смерти и прощается с каждым из них. Люцифер посылает двух чертей искушать и мучить Богоматерь на смертном одре, но их прогоняет архангел Михаил, охраняющий вход в дом Марии. Кульминация действия — смертный час Богоматери и принятие ее души Богом. Апостолы в похоронной процессии несут ее тело к могиле в долине Иосафат, а иудеи, выполняя свою угрозу, пытаются завладеть телом, но как только двое из них дотрагиваются до гроба Богоматери, они слепнут и у них «отпадают» руки. В следующем эпизоде появляется Фома, с опозданием прибывший из Индии. Он сообщает, что по дороге встретил ангела, который ему обо всем рассказал. Апостолы идут к могиле Марии, но находят там только одежду Богоматери. Действие завершается тройным хвалебным гимном, который произносят апостолы Иоанн, Петр и Андрей.

В тексте и ремарках рукописей содержатся различные сценические указания, среди которых выделяются неоднократно повторяющиеся *selete* и *pause*<sup>10</sup> (дословно «молчание» и «пауза»). Они имеют непосредственное отношение к музыке.

Впервые значение этих терминов прокомментировали голландские историки литературы Геррит Калфф и Питер Леендертц (1907)<sup>11</sup>. Если Калфф только затронул проблему использования терминов<sup>12</sup>, то Леендертц выдвинул несколько гипотез. Сначала он приравнял *selete* и *pause* к инструментальной пьесе или песне, затем предположил, что обе ремарки могли означать перерыв (*rust*) в действии и возникали в тех случаях, когда «действие полностью переносилось на другую сторону сцены, и поэтому зрителям приходилось перемещаться. Для того чтобы занять их во время длительного перерыва, устраивались представления — живые картины или пантомимы — и играла музыка»<sup>13</sup>. Но в конечном итоге ученый склонился к тому, что *pause* может обозначать как инструментальную музыку, так и остановку действия между сценами, а *selete* — смену места действия.

Виллем Хендрик Букен, издатель первой научной публикации двух рукописей<sup>14</sup>, поставил знак равенства между *selete* и *pause* и высказал предположение, что оба термина могут означать как музыкальную вставку, так и перерыв в действии. Вслед за немецким историком литературы Эрнстом Августом Шулером<sup>15</sup> он рассматривает *selete* как чисто технический, постановочный прием, указывая на его связь с мизансценой. Букен выделил также две функции обеих ремарок — соединение с предыдущей и предвосхищение следующей сцены<sup>16</sup>.

Несмотря на важность проблемы, как отмечает историк нидерландской литературы Виллем Хуммелен, «вопрос о значении *selete* и *pause* никогда не приводил к их тщательному исследованию». По его мнению,

<sup>10</sup> В текстах обеих рукописей преобладает латинская форма *selete* (молчи!) и французская форма *pause*, за исключением более поздних дополнений, где используются латинская форма: *silete*, *pausa*.

<sup>11</sup> *Kalff G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Tweede deel. Groningen: J. B. Wolters, 1907. P. 368–369. Middelnederlandsche dramatische poëzie / ed. by Leendertz. Leiden, 1907. P. LXXXVII – XCII.* Калфф опубликовал тексты Первого и Седьмого Блискапов, Леендертц — только Седьмого.

<sup>12</sup> *Kalff G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. P. 368–369.*

<sup>13</sup> *Middelnederlandsche dramatische poëzie. P. LXXXIX.*

<sup>14</sup> *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van Onser Vrouwen / ed. by Beuken W. H. Culemborg: Tjeenk Willink, 1973. В 1978 появилось второе издание: Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen / ed. by Beuken W. H.. Culemborg: Tjeenk Willink / Noorduijn, 1978 (tweede druk).*

<sup>15</sup> *Schuler E. A. Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1951. S. 46–48.* Шулер в своей монографии, посвященной музыке немецких Пасхальных и Страстных действ, изданной в 1951 году, рассматривает *selete* только как указание на «чисто постановочную природу» (*rein aufführungstechnische Natur*).

<sup>16</sup> *Die eerste Bliscap van Maria... P. 27–28.*



это «важнейшие термины, указывающие на необходимость музицирования в позднесредневековых пьесах XV и XVI веков» [9, p. 133]. Можно добавить, что *selete* и *pause* в ремарках рукописей Блискапов становятся ключевыми в изучении постановочной практики мистериального театра в целом, тесно с ней связаны. Для того чтобы выявить эту связь, необходимо рассмотреть не только значение, но и функцию обоих терминов.

Количество *selete* и *pause* в сценических ремарках двух рукописей различно. Первый Блискап — *selete* встречается десять раз (из них дважды с уточнением «краткое» и «очень краткое»), *pause* — три раза (из них дважды с уточнением «краткая» и «маленькая») и еще три ремарки другого рода: *Selete, sanc of spel; Selete, pause; Pause, sanc of spel*. Седьмой Блискап — девять *selete* (из них один с уточнением «короткое»), а *pause* пронумерованы от одного до шести.

Оба термина в текстах Блискапов появляются в самых разных ситуациях: в начале, в середине или в конце сцены, причем *selete* используется гораздо чаще, чем *pause*, кроме того, в Первом Блискапе встречаются дополнения к ним обоим. Хуммелен, анализируя текст Первого Блискапа, выделяет ремарки, которые «включают два термина, не имеющие одинакового значения. Ведь это было бы нелогично» [9, p. 135]. Такого рода указания, как *Selete; sanc of spel, Selete; pause, Pause; sanc of spel*, где термины стоят рядом, он называет «несогласованными» (*ongecoördineerde*) и считает, что именно они открывают путь к ответу на вопрос, что означают *pause* и *selete* в рукописях Блискапов.

Рассмотрим функции этих терминов с учетом организации сценического действия, сюжетных перипетий, музыки и исполнительской традиции немецкого и французского мистериального театра позднего Средневековья.

### Сцена Блискапов

Блискапы разыгрывались на деревянном помосте (*stellages*), где несколько мест действия, согласно законам симультанной сцены, организуют единое игровое пространство. Во время представления Седьмого Блискапа, например, на помосте находились: Долина Иосафата с могилой Марии, Гора Сион, Дом Марии на Сионе, Голгофа, три Неба, Иерусалим, площадь в Эфесе, несколько безымянных городов, Индия, Ад [8, p. XCVII]. Поскольку сведений о расположении «мест действия» не сохранилось, уверенно можно предполагать лишь то, что Рай и Ад, согласно постановочной практике мистериального театра, находились не рядом, а на значительном расстоянии друг от друга, вероятно, по краям помоста.

Изображения и описания постановок брюссельских Блискапов отсутствуют, но, учитывая культурные связи между Нидерландами и соседними странами, имеет смысл обратиться к немецкой и французской театральной традиции, а также к сценической практике редерейкеров (1559–1566).

В немецких Страстных и Пасхальных представлениях отдельные места действия в большинстве случаев устанавливали непосредственно на земле и в основном напротив друг друга, а во Франции, как правило, на помосте и в ряд. Для брюссельцев ориентиром, скорее всего, стал французский вариант — во всяком случае до тех пор, пока постановками Блискапов не стал заниматься Франс ван Баллаер. Вполне вероятно, что с этого времени игровое пространство было устроено

иначе, в соответствии со сценическими традициями риторов. Представление по-прежнему разыгрывалось на помосте, но уже не перед отдельными строениями, а перед фасадом (типа *scaenae frons*) с несколькими проемами, закрытыми занавесками, за которыми находились внутренние пространства (*compartimenten*), использовавшиеся по ходу действия. Подобное предположение позволяют сделать не только изображения сцены двух ландювелов — Гентского (1539) и Антверпенского (1561, см. *Иллюстрации 1, 2*), но и сценические ремарки, вписанные рукой ван Баллаера в рукопись Седьмого Блискапа, относительно открытия или закрытия Небес, Ада и Дома Марии, а также обычай редерейкеров устраивать в компартиментах живые картины.



*Иллюстрация 1.* Тимоти Де Паепе.  
Сцена Антверпенского ландювела  
(3D-модель, 2008).  
Источник иллюстрации:  
<https://3dtheater.wordpress.com>  
(дата обращения: 12.08.2024)

### *Selete: сценическое пространство и мизансцена*

О мизансценах в Блискапах нет иной информации, кроме той, что можно вывести из самого текста и постановочной практики мистериальной сцены. Согласно Хуммелену, «*selete* должно быть слышимым, длиться какое-то время и может служить сигналом к продолжению игры, даже если не звучала речь. Единственное, что отвечает этим требованиям и подходит для средневековой игры — это музыка» [9, р. 135].



Анализ ремарок рукописей Первого и Седьмого Блискапов показал, что появление в них термина *selete* в ряде случаев напрямую связано с передвижением персонажей в пространстве сцены от одного места действия к другому. Но есть один нюанс. В Седьмом Блискапе Бог по просьбе Марии велит ангелам собрать апостолов у смертного одра Богоматери. Ангелы поднимают на облаке и доставляют к порогу Дома Марии сначала Иоанна, а затем и остальных апостолов, за исключением Фомы. Происходит это следующим образом. В конце сцены проповеди Иоанна в Эфесе ремарка гласит: «Здесь появляются два ангела и окутывают святого Иоанна одеянием, похожим на облако. Покрыв его таким образом, они доставят его к порогу Марии; или переместят другим способом, в зависимости от того, что будет удобнее»<sup>17</sup>. После диалога Марии и Иоанна следует ремарка: «*Selete*. Теперь апостолы должны собраться на одном облаке перед дверью Марии и будут очень удивлены»<sup>18</sup>.

Нельзя не заметить, что из двух ремарок только одна содержит *selete*. Этому есть объяснение, указывающее на одну из функций термина в постановках Блискапов. Во время перемещения Иоанна из Эфеса к Дому Марии происходила беседа между тремя прихожанами, обсуждавшими проповедь Иоанна и его внезапное

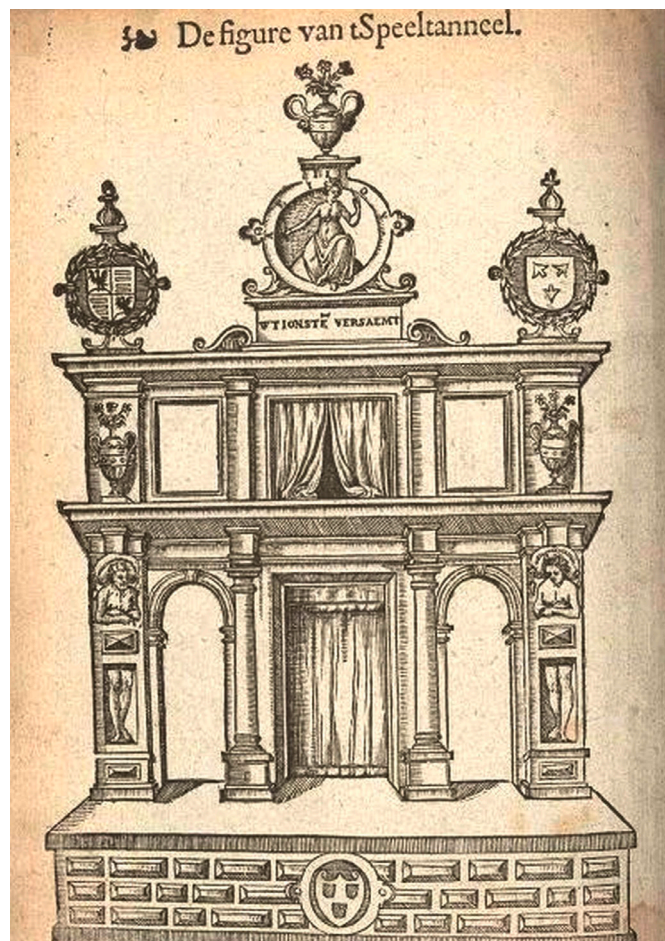


Иллюстрация 2. Неизвестный художник. Сцена Антверпенского ландювела 1561 года (гравюра из книги *Spelen van sinne, Antwerpen*, 1562, 21,7 x 15,3 см. Амстердам, Рейксмузеум).

Источник иллюстрации:  
*Vandommele J. J. M. Als in een Spiegel: vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561.*  
Rijksuniversiteit Groningen. s.n.  
Verloren, 2011. P. 35.

<sup>17</sup> Die eerste Bliscap van Maria... P. 164. Содержание ремарки свидетельствует о том, что автор Седьмого Блискапа опирался на текст «Золотой легенды» Иакова Ворагинского: «В то время, когда Иоанн проповедовал в Эфесе, среди ясного неба грянул гром, белоснежное облако окутало апостола и, восхитив его, перенесло к порогу Марии. Постучав в дверь, Иоанн вошел в Ее покои, девственный, приветствуя Деву. Увидев его, Мария замерла от счастья...». См. *Ворагинский И. Об Успении Пресвятой Девы Марии.* Глава СХІХ // Ворагинский И. Золотая легенда: в 2-х т. М.: Издательство Францисканцев, 2019. Т. 2. С. 190–191.

<sup>18</sup> Die eerste Bliscap van Maria... P. 172.

исчезновение. Хуммелен обращает внимание на то, что подобной сцены нет в источниках, к которым мог обращаться автор, а значит, она была специально придумана для того, чтобы прикрыть происходящее одновременно с ней действие. Благодаря использованию такой «сцены-прикрытия», *selete* во время перемещения Иоанна не понадобилось. Напротив, во время перемещения апостолов к Дому Марии другого действия не было, поэтому появилась необходимость в *selete*, указывающем на музыкальную вставку.

*Selete: перемена места действия и призыв к тишине*

Нельзя не заметить, что *selete* в ремарках рукописей Блискапов появляется также при смене сцен, что свидетельствует о связи брюссельских постановок с традицией *Silete*-пения европейских мистерий, где оно возникало в аналогичных случаях: когда в пространстве симультанной сцены менялось место действия, вслед за ним перемещались и зрители, производя изрядный шум. Для установления тишины необходим был своего рода сигнал, адресованный публике. Таким сигналом стало исполняемое хором ангелов *Silete*-пение в качестве призыва к тишине. В немецком мистериальном театре начиная с XIV века в Страстных и Пасхальных действиях широкое распространение получила формула: *Silete, silete, silentium habete!* («Молчите, молчите, соблюдайте тишину»!) [10, с. 293]. В многочисленных текстах Страстных и Пасхальных действий *Silete*-пение возникает многократно именно как призыв публики к тишине<sup>19</sup>.

Таким образом, в постановках Первого и Седьмого Блискапов *selete* при перемене места действия и передвижении зрителей выполняло функцию *Silete*-пения мистериальной сцены. Если в других сценах далеко не всегда понятно, означает ли этот термин пение или инструментальную игру, то в данном случае — это несомненно пение. Хотя в рукописях обоих Блискапов нет сведений об исполнителях, можно предположить, что и в брюссельских постановках, согласно традиции мистериального театра, при перемене места действия *selete* пел хор ангелов.

*Selete: призыв к вниманию*

Из функции *selete* в качестве призыва зрителей к тишине развилась и другая его роль: побудить зрителей к вниманию в особо важных моментах действия, сделать акцент. Указание встречается в сценах сошествия Святого Духа на Марию и апостолов, молитвы Богородицы, молитвы апостолов, жертвоприношения Иоакима. Оно используется также для обозначения статуса персонажей, например, сопровождает появление ангелов с посланием от Бога и самого Бога. Так, в конце Первого Блискапа — это эпизод, когда Гавриил спускался с Неба в комнату Марии, чтобы принести ей благую весть; в Седьмом Блискапе —

<sup>19</sup> Подробнее см.: [10, с. 293–294].



перед обращением Бога «к своему небесному воинству». В сценах, происходящих на Небе (в начале или в конце) также встречам *selete*. Что именно в этих случаях звучало — неизвестно, поскольку никаких указаний на этот счет в ремарках не содержится. Тем не менее, учитывая постановочную практику мистериальной сцены, можно утверждать, что *selete* на сценическом Небе исполняли ангелы.

Функции *selete* названными примерами не ограничиваются. В Первом Блискапе слово символизирует также течение времени: в конце диалога двух священников, славящих рождение Марии, в ремарке после *selete* указано: «через три года»; а в конце сцены Введения Марии во храм также после *selete*: «через одиннадцать лет».

### *Selete u pause: живые картины*

Анализ ремарок Блискапов показывает, что в безмолвных сценах *selete* и *pause* используются равнозначно. Оба термина находим в сценах бессловесной молитвы. В Первом Блискапе — это молитва Марии во время явления Гавриила: «*Pause cort.* Гавриил опускается на колени перед Марией, которая молится в своей комнате, простирая руки к Богу»<sup>20</sup>. В одной из ремарок Седьмого Блискапа сказано: «*Selete.* Мария лежит в своей комнате, погруженная в молитву»<sup>21</sup>. В другой — «*Selete.* Здесь апостолы будут лежать, погруженные в молитву. Тем временем приходит Люцифер и призывает своих слуг, чтобы отправить за душой Марии»<sup>22</sup>.

В последнем случае встречаем интересный пример совмещения двух сцен, которые зрители наблюдали одновременно. На фоне безмолвного действия в одной части игрового пространства в другой звучит речь: Люцифер отдает приказ с подробными инструкциями двум чертям искушать Богоматерь на смертном одре, чтобы погубить ее душу. Молитва апостолов здесь, как в двух других приведенных примерах, представлена, вне всякого сомнения, в виде живой картины.

К живым картинам можно отнести и пантомимическую сцену, в которой три юные Девы готовят Марию к погребению, добавленную ван Баллаером в 1559 году, когда он занимался постановкой Седьмого Блискапа. Появление живых картин неудивительно, они встречались во многих пьесах редерейкеров, где всегда сопровождались музыкой:

В средние века живая картина считалась полноценной театральной формой и часто использовалась во время процессий на колесницах и на помостах вдоль маршрута, во время Торжественных въездов на помостах и триумфальных арках. Под названием *toog* она также использовалась в моралите редерейкеров, где обычно раскрывалась в конце игры [11, p. 45].

<sup>20</sup> Die eerste Bliscap van Maria... (1978). P. 139.

<sup>21</sup> Ibid. P. 155.

<sup>22</sup> Ibid. P. 181.

Однако редерейкеры в ремарках своих пьесах, указывающих на представление живой картины, как правило, использовали термин *pause*, а не *selete*. В текстах Блискапов в аналогичных случаях встречаем как *pause*, так и *selete*. Можно предположить, что употребление одного или другого термина связано с указанием на разного рода музыкальное сопровождение: пение (*selete*) и инструментальная музыка (*pause*).

Все появления термина *pause* в рукописи Седьмого Блискапа, как уже упоминалось, были пронумерованы. Хуммелен высказал гипотезу, что нумерация могла быть связана с необходимостью выплат музыкантам, исполнявшим интермеццо, так как в отличие от хора мальчиков они не имели отношения к церкви [9, p. 136]. В качестве еще одного предположения добавим, что в этом случае могли быть пронумерованы и сами живые картины, поскольку все *pause* с указанием номера были вписаны рукой ван Баллаера. Редерейкеры в своих пьесах для обозначения музыкального сопровождения живой картины часто использовали термин *pause*.

Остается прояснить вопрос, связанный с тем, что обозначали *selete* и *pause* в сценах бессловесной молитвы, представленных в виде живых картин, — музыку (*Pause cort* в Первом Блискапе) и песнопение (*Selete* в Седьмом Блискапе)? Или же *selete* наряду с *pause* предполагали исполнение инструментальной пьесы? Высказанное еще Леендертцем предположение о жанровом разделении двух терминов подтверждает одна из ремарок Первого Блискапа: *pause spelen* («играть паузу»). Еще один аргумент в пользу гипотезы Леендертца находим в тексте среднеголландской игры «О пяти разумных и пяти неразумных девах» (*Van de V vroede ende van de V dwaetze magden*), датированной концом XV века<sup>23</sup>. Игра начинается с указания: *pause*, а в одной из ремарок предписано: «и играют паузу» (*ende men speelt pause*), то есть *pause* здесь определенно указывает на инструментальное исполнение.

#### *Selete u pause + sanc of spel*

В двух ремарках Первого Блискапа рядом с *selete* и *pause* находится словосочетание *sanc of spel* («пение или игра»). В обоих случаях подразумевается игра на музыкальных инструментах. В эпизоде изгнания Адама и Евы из Рая в ремарке указано: *Selete; sanc of spel*, а после обращения Анны к Богу с благодарностью о зачатии: *Pause, sanc of spel*. Но в сцене в Аду после разговора праведников и в конце диалога между аллегорическими персонажами в ремарках указано только *sanc of spel* без *selete* или *pause*.

<sup>23</sup> Оригинальная рукопись этой игры конца XV века утеряна, сохранившийся текст датируется началом XVI века. Остальные дошедшие до наших дней тексты пьес XV века не содержат термина *pause* или известны по более поздним спискам, что не дает достоверной картины относительно содержания ремарок.

С точки зрения Хуммелена, совершенно очевидно, что здесь было проведено разграничение между *selete* и *pause* в ремарках: *Selete; sanc of spel* и *Pause; sanc of spel*. Он считает, что такое различие «возможно только в том случае, если *selete* соответствует одной из частей *sanc* или *spel*, а *pause* – другой» [9, p. 136]. Иными словами, согласно рассуждениям Хуммелена, *selete* должно соответствовать *sanc* (пению), а *pause* – *spel* (игре). Однако можно высказать и другое предположение. Уточнения *sanc of spel* рядом с *selete* и *pause* свидетельствуют о том, что постановщику предоставлялась возможность выбора между пением и инструментальной музыкой. Вне зависимости от приведенных предположений, нужно заметить, что уточнение терминов *selete* и *pause* словосочетанием *sanc of spel* раскрывает их вариативность и музыкальную природу.

Помимо терминов *selete* и *pause* в тексте Первого Блискапа встречаем и другие ремарки, имеющие непосредственное отношение к музыке. Одни содержат указания на пение и инструментальное исполнение, например: «Здесь на небесах должны петь и играть у трона»<sup>24</sup> перед тем, как Бог посылает Ангела сообщить Иоакиму, что у него родится ребенок. В других предоставляется возможность выбора, например: «Здесь должно быть пение или игра, и потом приходит Люцифер»<sup>25</sup> после сцены, в которой Сиф сажает ветку от Древа Познания. В ряде случаев указывается продолжительность музыкальной вставки, например: «Пение, игра довольно долго»<sup>26</sup> в конце сцены встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот. Эти ремарки не содержат музыкальных терминов, но тем не менее их с уверенностью можно назвать «музыкальными ремарками», поскольку в них даны четкие указания на «пение» или «игру».

### Традиция музыкальных вставок

Для всестороннего анализа терминов *selete* и *pause* в рукописях брюссельских Блискапов необходимо было бы рассмотреть их использование в контексте других среднеголландских пьес подобного рода. Однако, как уже упоминалось, кроме «Игры о пяти разумных и пяти неразумных Девах» XV века, пьесы средневекового периода не сохранились. Поэтому стоит принять во внимание постановочную традицию франкоязычных Нидерландов, в частности, «Книгу руководства для постановщика» (*Livre de conduite du régisseur*), написанную специально для представления «Мистерии Страстей Спасителя нашего Иисуса Христа» (1501, Монсе, в 50 километрах к юго-западу от Брюсселя).

В «Руководстве» обозначения *silete* и *pose*, аналогичные брюссельским, часто встречаются в одной ремарке, и, как в Блискапах, пение и инструментальная музыка в некоторых сценах предлагаются на усмотрение постановщика. Так, например, когда Ной произносит молитву, в ремарке сказано:

<sup>24</sup> Die eerste Bliscap van Maria... P. 115.

<sup>25</sup> Ibid. P. 85.

<sup>26</sup> Ibid. P. 118.

«В Раю поется один *silete*, или менестрели играют на каком-нибудь инструменте, или органная пауза»<sup>27</sup>. Как и в текстах двух Блискапов, когда персонажам приходится переходить от одного места к другому, их «путь» часто сопровождается музыкой. Например, в то время, когда Иоаким и Анна «идут в храм, чтобы представить Марию, звучит *Silete*»<sup>28</sup>. В ремарках можно найти и согласование *silete* и *pose* с продолжительностью перемещения, например: «Затем они уходят. Органная пауза или что-то в этом роде, когда они идут». Семь дней ожидания возвращения в ковчег ворона и голубя представлены с помощью *petite pose* и *een sillete*<sup>29</sup>. Таким образом, *pose* и *silete* в качестве музыкального сопровождения в «Мистерии Страстей» из Монса, как и в Блискапах, символизируют течение времени. Использование терминов *selete* и *pause* в рукописях брюссельских постановок соответствует общим традициям мистерияльной сцены.

### Музыканты

Остался еще один круг проблем, напрямую не связанных с функциями и значением рассматриваемых терминов, но имеющих непосредственное отношение к исполнителям песнопений и музыкальных пьес, звучавших во время *selete* и *pause*.

В расчетной записи (*rekeningpost*), относящейся к постановке Блискапа за 1486 год, содержится следующий фрагмент: «также 4 трубачам этого города за 4 вечера за игру на трубе между перерывами на переднем фасаде ратуши и на доме нашей Богоматери уплачено 10 с. гр.»<sup>30</sup>. Эта короткая запись позволяет судить о месте расположения музыкантов в игровом пространстве, о музыкальных инструментах, о звучавшей в Блискапах музыке и об оплате исполнителям.

Из приведенной записи следует, что трубачи располагались на Доме Марии. Хуммелен высказывает предположение, что такой «дом», вероятно, появлялся в постановках всех Семи Блискапов [9, p. 137]. Скорее всего, так и было. Однако из-за отсутствия описаний и изображений, к сожалению, неясно, как выглядел «дом», на крыше которого располагались трубачи. Нет сведений и о том, как изображались три Неба, в пространстве которых должны были располагаться не только персонажи, но и хор ангелов, и музыканты, исполнявшие «небесную» музыку. Согласно ремаркам, в текстах двух рукописей, в представлениях Блискапов принимали участие не только тру-

<sup>27</sup> Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501 / ed. by Cohen G. Genève, 1974 [reprint van 1925]. P. 29.

<sup>28</sup> Ibid. P. 48.

<sup>29</sup> Ibid. P. 28.

<sup>30</sup> Keyser P. de. Nieuwe gegevens omtrent Colijn Caillieu (Coellin), Jan de Baertmaker (Smeken), Jan Steemaer (Perchevael) en Jan van den Dale // TNTL. Jaargang 53. 1934. P. 269–279, 276. Сходную запись находим и относительно 1501–1502 гг.



бачи и органист, но и хор ангелов, то есть хор мальчиков церкви Саблонской Богоматери<sup>31</sup>.

Неизвестно, какие музыкальные инструменты использовались в постановках брюссельских Блискапов<sup>32</sup>, кроме труб (*pijpen*), органа (*orgel*) и неких струнных инструментов<sup>33</sup>, названных в ремарках и репликах персонажей. Так, например, в тексте Седьмого Блискапа после того, как Михаил прогоняет чертей от дома Марии, ремарка гласит: *slaet af pijpers*. В сцене похоронной процессии Марии упомянут орган, а звучащую в ней музыку один из евреев называет *orgelen en somtijts snaren*: «Иногда мне кажется, я слышу игру на органе, иногда звучат струны, иногда это похоже на пение»<sup>34</sup>. Здесь же находим указание на псалом «По исходу Израиля из Египта», который поют апостолы: «Здесь они поднимают носилки и поют: По исходу в Египет. Аллилуйя. И ангелы вокруг престола тоже будут петь и играть на органе. Услышав это, евреи приходят и поднимают шум»<sup>35</sup>. Это единственный пример конкретного названия песнопения, в отличие, например, от игры «О пяти разумных и пяти неразумных Девах», где предписано исполнение *Te Deum laudamus*, антифонов *Sanctus* и *Benedictus*, псалма *Suscipe nos Domine*<sup>36</sup>. В «Руководстве» Страстей из Монса вместо названий песнопений находим пространные характеристики: *ung beau* («очень красиво»), *joyeux silete* («радостное *silete*») или жанровые определения: «Тогда в раю творится великая радость и мелодия, тогда в лимбе звучит один мотет»<sup>37</sup>, «Здесь можно исполнить один мотет, который слышен в раю»<sup>38</sup>. Не исключено, что в постановках двух брюссельских Блискапов помимо псалма «По исходу Израилеву из Египта» также звучали другие псалмы, антифоны, гимны, церковные песнопения, но их названия в ремарках рукописей отсутствуют.

<sup>31</sup> Трубачи находились на городской службе, участие в театральных постановках в их обязанности не входило, поэтому они и получали отдельное вознаграждение. О плате органисту и хору сведений не сохранилось. По аналогии можно обратиться к списку расходов постановки «Страстей» из Монса. В нем расчеты с хором или музыкантами не упоминаются, но указано вознаграждение викариям и органистам, которые пели и играли на органе. См.: *Le livre de conduite du régisseur...* P. 575. По-видимому, и хор мальчиков церкви Саблонской Богоматери плату за свое выступление в Блискапах не получал. Вопрос с вознаграждением органиста остается открытым.

<sup>32</sup> В отличие от рукописей немецких Страстных и Пасхальных действий XV — начала XVI века, где встречаем такие музыкальные инструменты, как трубы, харстхорны, барабаны, волынки, дудки. См.: Schuler E. A. *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters ...* S. 48–52.

<sup>33</sup> Безусловно, под *orgel* подразумевается переносной деревянный орган, получивший распространение в Европе в XII–XV веках.

<sup>34</sup> *Die eerste Bliscap van Maria...* P. 199.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Le livre de conduite du régisseur...* P. 126.

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 341.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 451.

В текстах Первого и Седьмого Блискапа находим прямые и косвенные ремарки, указывающие также на звучание «небесной» музыки. Так, например, в Первом Блискапе после обращения Иоакима к Богу с вопросом, за что он наказан бесплодием, следует ремарка: «Здесь на небесах должны петь и играть музыку»<sup>39</sup>. В Седьмом Блискапе Мария, находясь на смертном одре, говорит, что слышит пение и игру ангелов — вероятно, после того, как со сценических Небес в самом деле раздался ангельский хор. Звучание инструментальной и вокальной музыки упоминается в словах Петра о вознесении Марии и в рассказе Фомы. Но какой была эта музыка — неизвестно.

### Заключение

Предпринятый анализ показывает, что *selete* и *pause* обозначают пение и инструментальную музыку соответственно, они непосредственно связаны с игровым пространством и постановочной практикой мистериальной сцены. Однако не только эти термины определяли «партитуру» двух Блискапов. Наряду с ними в текстах рукописей встречаем слова *sanc*, *singen*, *spelen*, содержащие вполне конкретные отсылки к звучанию музыки. Зачем же тогда понадобились *selete* и *pause*, не содержащие прямых указаний к исполнению, в чем их своеобразие? Можно предположить, что их употребление связано с длительной традицией. Они нейтральны и условны, не отражают конкретного действия, а носят характер обобщения, поэтому, в определенном смысле, удобны для обозначения музыкальных эпизодов и на равных правах соседствуют с конкретными указаниями «петь» и «играть».

Эти термины представляют большой интерес для изучения особенностей исполнения не только брюссельских Блискапов, но и других постановок средневекового театра, поскольку на протяжении длительного времени использовались в пьесах различных жанров.

### Список литературы

1. Сергеев А. Д. Театроведческая терминология // Введение в театроведение: учебное пособие. 2-е изд. / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2022. С. 170–179.
2. Конькин Г. А., Тарасевич Н. И. «Священные песнопения»: к истории понятия // Старинная музыка. 2022. № 4 (98). С. 8–15.
3. Сусидко И. П. Терминологические обозначения жанров: историческая достоверность и современная аналитика // Термины, понятия и категории в музыковедении: Четвертый международный конгресс Общества теории музыки, Казань, 2–5 октября 2019 года: материалы конгресса / ред. М. Е. Гирфанова [и др.]. Казань: Казанская государственная консерватория, 2021. С. 53–61.

<sup>39</sup> Die eerste Bliscap van Maria... P. 115.

4. Панов А. А. О термине *con discrezione* и его дериватах в музыке барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 1(44). С. 48–63. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.003>
5. Бочаров Ю. С. *Voluntary* и *Lesson* в английских музыкальных источниках XVII–XVIII вв. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 4. С. 562–590. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.401>
6. Науменко Т. И., Сусидко И. П. Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9.
7. Pleij H. *De Bliscappen van Maria* // *Het Gevleugelde Woord: Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur, 1400–1560*. Amsterdam: Bert Bakker, 2007. P. 130–135.
8. Sleiderink R., Souleymane A. *In unam pacis accordantium. The Role of City Poet Jan Smeken and Other Rhetoricians in Organizing the Brussels Entry* / ed. by D. H. Eichberger // *A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)*. Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 107–121. <https://doi.org/10.1484/M.BURG-EB.5.135117>
9. Hummelen W. M. H. „Pause“ en „Selete“ in de Bliscapen / ed. by H. van Dijk, B. Ramakers // *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 2001. P. 133–153.
10. Климова И. В. Поющие персонажи немецкой мистерии позднего Средневековья // *Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции* / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 291–302.
11. Ramakers B. A. M. 5 Mei 1448. Begin van de Traditie van de Jaarlijkse Opvoering van Een van de Zeven Bliscappen in Brussel. *Toneel en Processies in de Late Middeleeuwen* // *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien Eeuwen Drama en Theater in Nederland en Vlaanderen* / ed. by R. L. Erenstein. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. P. 42–49.

### References

1. Sergeev, A. D. (2022). *Teatrovedcheskaya terminologiya* [Theater Terminology]. In Ju. M. Barboj (Ed.), *Vvedenie v teatrovedenie [Introduction to Theater Studies]: Textbook* (2nd ed., pp. 170–179). Russian State Institute of Performing Arts Publishing House. (In Russ.).
2. Konkin, G. A., & Tarasevich, N. I. (2022). *Cantiones sacrae: The History of Concept*. *Early Music Quarterly*, 98(4), 8–15. (In Russ.).
3. Susidko, I. P. (2021). Terminological Designations of Genres: Historical Reliability and Modern Analytics. In M. E. Girfanova (Ed.), *Terms, Concepts and Categories in Musicology. Proceedings of the Fourth International Congress of the Society for Theory of Music, Kazan, October 2–5, 2019* (pp. 53–61). Kazan State Conservatory. (In Russ.).
4. Panov, A. A. (2021). On the Term *con discrezione* and Its Derivates in Baroque Music. *Journal of Moscow Conservatory*, 1(44), 48–63. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.003>

5. Bocharov, Yu. S. (2022). Voluntary and Lesson in English Music Sources of the 17th and 18th Centuries. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 12(4), 562–590. (In Russ.). <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.401>
6. Naumenko, T. I., & Susidko, I. P. (2019). Musical Term as a Problem: About the IV Congress of the Society for Theory of Music. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*, 28(4), 1–9. (In Russ.).
7. Pleij, H. (2007). De Bliscappen van Maria. In H. Pleij (Ed.), *Het Gevleugelde Woord: Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur, 1400–1560* (pp. 130–135). Bert Bakker.
8. Sleiderink, R., & Souleymane, A. (2023). *In unam pacis accordantiam*. The Role of City Poet Jan Smecken and Other Rhetoricians in Organizing the Brussels Entry. In D. H. Eichberger (Ed.), *A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)* (pp. 107–121). Brepols Publishers. <https://doi.org/10.1484/M.BURG-EB.5.135117>
9. Hummelen, W. M. H. (2001). „Pause“ en „Selete“ in de *Bliscapen*. In H. van Dijk, & B. A. M. Ramakers (Eds.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (pp. 133–153). Prometheus.
10. Klimova, I. V. (2019). Singing Characters of the German Mystery in the Late Middle Ages. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the International Academic Conference, November 11–15* (Vol. 2, pp. 291–302). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
11. Ramakers, B. A. M. (1996). 5 Mei 1448. Begin van de Traditie van de Jaarlijkse Opvoering van Een van de Zeven Bliscappen in Brussel. Toneel en Processies in de Late Middeleeuwen. In R. L. Erenstein (Ed.), *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien Eeuwen Drama en Theater in Nederland en Vlaanderen* (pp. 42–49). Amsterdam University Press.

Информация об авторе:

**Климова И. В.** — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада.

Information about the author:

**Irina V. Klimova** — PhD in Art History, Senior Researcher, Western Classical Art Department.

Статья поступила в редакцию 23.05.2024;  
одобрена после рецензирования 06.08.2024;  
принята к публикации 03.09.2024.

The article was submitted 23.05.2024;  
approved after reviewing 06.08.2024;  
accepted for publication 03.09.2024.